

метода драматурга / А.И. Разживин // Взаимодействие жанров, художественных направлений и традиций в русской драматургии XVIII-XIX вв. : межвуз. сб. науч. трудов. – Куйбышев, 1988. – С. 58-67.

Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе / Ю.В. Стенник. – Л. : Наука, 1981. – 187 с.

ОБРАЗЫ СКАНДИНАВСКОЙ МИФОЛОГИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ (ПОПЫТКА ИСТОРИЧЕСКОГО СРЕЗА)

О.С. Туманова

*Научный руководитель: А.А. Моисеева,
кандидат филологических наук, доцент (ПГНИУ)*

Скандинавская и славянская мифология иногда крайне причудливо контаминируются в культурном сознании, что приводит к довольно неожиданным результатам, в поэзии – в том числе. В настоящей статье предпринимается попытка рассмотреть результаты влияния, оказанного на русскую поэзию скандинавской мифологией, на примере только нескольких образов – валькирий и Вальхаллы. Выбор мотивирован тем, что данные образы очень частотны в эддической поэзии, самом большом хранилище скандинавской мифологии. На фоне остальных фигур скандинавской мифологии они наиболее узнаваемы. Однако в славянской мифологии валькирии (как божества) и Вальхалла (как определенный топоним) полностью отсутствуют. Можно сделать вывод, что конкретно эти образы исконно чужды русской культуре. При этом перечисленные образы нужно рассматривать в непосредственной взаимосвязи: согласно скандинавской эсхатологии, Вальхалла является субститутом рая, однако этот рай предназначен лишь для доблестных воинов; валькирии – проводники в иной мир, по некоторым версиям – дочери верховного бога Одина. Несмотря на то что топоним «Вальхалла» часто прямо не называется, однако всегда как бы подразумевается при введении в стихотворную ткань образа валькирий.

В русской поэзии образ валькирий (и, соответственно, Вальхаллы) никогда не был особо частотным (исключение не столь яркое – современная лирика молодежных субкультур, в первую очередь т.н. «ролевики»), хотя периодически появлялись интересные поэтические произведения, где он оказывался в центре внимания автора и читателя.

Обращения к скандинавской мифологии в русской поэзии впервые появились в XVIII веке. Характерный пример – стихотворение Г.Р. Державина «На победы в Италии». Поэт называет валькирий «валками» («Ударь во серебряный, священный, / Далеко-звонкий, Валка! щит...»), Вальхаллу – «Валкалою» [Державин 1985: 303], а в «Объяснении

на сочинения...» прямо сопоставляет скандинавских валькирий (на основании родства с покровителем поэзии Одином) с античными музами: «Древние северные народы, или варяго-россы, возвещали войну и собирались на оную по ударению во щит; а валками назывались у них военные девы или музы» [Русская поэзия XVII-XX веков 2004: 347]. В результате скандинавский образ попал под влияние древнегреческой мифологии.

Следующее появление образа валькирий – стихотворение К.И. Батюшкова «Мечта». Валькирии Батюшкова – это также далекий от Скандинавии образ. Здесь можно заметить иную тенденцию – влияние не только античной (валькирии ~ нимфы), но и арабской мифологии. Перед нами скорее восточные гурии («загробные» возлюбленные праведников), а не грозные воительницы, Вальхалла также напоминает рай в восточном представлении: «Где дочери Веристы/ Власы свои душисты/ Раскинув по плечам,/ Прелестницы младые,/ Всегда полунагие....» [Русская поэзия XVII-XX веков 2004: 3629].

Подобный образ появляется в 1828 году в стихотворении А.И. Одоевского «Скальд»: «Утешьтесь о павших! Они в облаках/ Пьют юных Валькирий живые лобзанья...» [Русская поэзия XVII-XX веков 2004: 28949]. Можно предположить, что «облака» являются синонимом топоса Вальхаллы («рай»). Определенно выражена здесь и однозначная отнесенность валькирий и Вальхаллы к «верхнему», сакральному миру.

Среди обращений к скандинавской мифологии в XIX веке особо стоит отметить «скандинавские» поэмы А.Н. Майкова – «Брингильда» и «Бальдур», которые представляют собой проведенную на самом высоком уровне поэтическую переработку эддических сказаний. Образ валькирий не подвергся какой бы то ни было художественной обработке, а был использован в первозданном виде: «Девы битв, Валькирии, возводят/ Павших в небо...» («Бальдур») [Русская поэзия XVII-XX веков 2004: 22786]. В поэме «Брингильда» образ валькирии впервые в русской традиции оказывается в центре объемного лиро-эпического произведения. Это своеобразный шедевр поэта, соединивший высокохудожественную интерпретацию одного из наиболее известных сюжетов Старшей Эдды и рельефность изображения «женщины в трагической, но вполне реальной ситуации» (по определению Стеблина-Каменского) [Стеблин-Каменский 1967: 68].

В начале XX века обостряется интерес к скандинавской мифологии, отчасти спровоцированный постановкой оперы Вагнера «Кольцо Нибелунгов» и входящим в него «Полетом валькирий». Непосредственно образ, который как бы «родился» из музыки, встречается у О.Э. Мандельштама («Валькирии»), А.А. Блока («На мотив из Вагнера»), Б.Л. Пастернака («Музыка»). Музыка здесь – как бы материя-проводник,

позволяющий преобразовывать один вид искусства в другой. Косвенно к этой группе можно отнести стихотворения Б.К. Лившица («Валькирия»), В.Я. Брюсова («Тринадцатый месяц», «Светоч мысли (Венок сонетов)») как объединенные единым музыкальным образом «Полета валькирий». Частое появление образа валькирий является итогом дискуссий Серебряного века об активном женском начале. Валькирия представляет собой одно из воплощений женской активности. Вспомним стихотворение Н. Гумилева «Ольга» (посвященное О. Арбениной), в котором скандинавское имя возлюбленной поэта подвергается интерпретации на трех семантических уровнях: Эльга как варяжская царица, Ольга как русская княгиня и Ольга-валькирия, обобщенный символ нордической воительницы, грозной и в то же время желанной: «Но твое лишь имя, Ольга, для моей гортани слаще самого старого вина!» [Русская поэзия XVII-XX веков 2004: 12103]. Особо стоит отметить появление таких «атрибутивных» для Скандинавии образов, как сталь, битва, оружие, звон, пир, включающихся в семантическое поле топоса «Вальгалла». Примечателен в этом же отношении образ Леры из драматической поэмы Н.С. Гумилева «Гондла», но это, впрочем, заслуживает отдельного исследования.

Мысль о популярности образа валькирии в русской лирике начала XX века подтверждается тем, что к нему обращается сатирическая поэзия. Образ, появляющийся в эмигрантской поэзии Саши Черного (стихотворения «Бавария», «Игрушки», «В полдень тенью и миром полны переулки...»), именно сатирический, лишенный поэтичности и благородного героического ореола. Валькирии Саши Черного – это толстая немка с пивной кружкой, «смесь валькирии с коровой» [Русская поэзия XVII-XX веков 2004: 44966], или предмет неживого мира с резной этажерки – копилка с отверстием для монет в голове.

Потом – приблизительно с конца 20-х годов XX века и до середины 90-х – к образу валькирий *не обращались вообще*, что всецело можно связать с особенностями времени и идеологии. Последующую же актуализацию образа валькирий и в целом образов, заимствованных из скандинавской мифологии, можно объяснить следующим образом. В конце 80-х на русский язык начинают широко переводить произведения Дж.Р.Р. Толкиена, и уже в 1987 году проходят первые Всесоюзные Ролевые игры. Мифология Толкиена корнями уходит именно в скандинавскую мифологию (ср., например, образы мирового Белого древа, легенда о девяти кольцах Одина, некоторые топонимы и антропонимы). В результате «Старшая Эдда» и «Младшая Эдда», саги «Беовульф» и «Песнь о Нибелунгах» популяризируются не меньше, чем те же «Властелин Колец» или «Хоббит». Появляются целые лирические циклы (в рамках т.н. ролевой песни), написанные от лица того или иного

скандинавского божества (например, «Скади. Интерпретация» Людмилы Смеркович).

Кроме того, в этот же период общедоступной становится поэзия Серебряного века (ранее не публикуемая по т.н. «идеологическим соображениям»), а особенно популярной – «новомученика» Н.С. Гумилева. Между «Серебряным веком» и действительностью 90-х ролевики-«менестрели» проводят своеобразный «мост»: общая атмосфера игры, образ конкретного персонажа, непреодолимое желание прожить чужую жизнь, использовать чужую речевую маску... Страна, которая зарождалась на обломках Советского Союза, многим казалась миром бездушности и корыстолюбия. Мир же, который предлагали Толкиен и поэты Серебряного века, наоборот, был исполнен мужества, благородства, борьбы со злом. Неудивительно, что многим этот мир становился родным. Отсюда и появление мотива возвращения домой, как в тексте Н. Николаевой – О'Шей «На север», Н. Некрасовой «Песня валькирий», а также в стихотворениях анонимных авторов «Любовь валькирии», «Берсерк», «По гребням скал я ухожу в Вальхаллу...». На стихи Н.С. Гумилева пишется музыка, что является ключевым фактором популяризации. Так, весьма удачными песнями известной фолк-группы «Мельница» общепризнанно являются «Змей» и «Ольга», написанные на его тексты.

Стоит немного сказать и о явлении Интернет-поэзии. Появляется весьма интересное направление в его рамках – так называемое «неогумилевство» (поэзия подражателей Гумилева, обогащенная новыми мотивами и образами), зародившееся при официальном сайте, посвященном творчеству выдающегося автора Серебряного века. Бытуют в полуфольклорном варианте и анонимные (как правило, появляющиеся на порталах, посвященных мифологии и ролевым играм) стихотворения, воспевающие мир скандинавских саг. Бытованию в полуфольклорном варианте способствует и то, что музыка творческого объединения «Менестрели» (основного «поставщика» и «проводника» скандинавских образов в современной песенной поэзии) является абсолютно некоммерческим явлением, само авторство в среде «менестрелей» – категория весьма и весьма абстрактная. Таким образом, прослеживается четкая закономерность возвращения к древнему эддическому канону анонимного творчества.

Список литературы

Державин Г.Р. Сочинения / Г.Р. Державин; сост., биогр. очерк и коммент. И.И. Подольской. – М.: Правда, 1985. – 576 с.

Русская поэзия XVII-XX веков // Электронная библиотека: Шедевры мировой культуры на CD. – М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2004. – 47156 с.

ТРАДИЦИЯ ПОДЗЕМНОГО ТОПОСА В АНТИУТОПИИ Д. ГЛУХОВСКОГО «МЕТРО 2033»

А.В. Григоровская

*Научный руководитель: А.М. Корокотина,
кандидат филологических наук, доцент (ТюмГУ)*

Традиция подземного топоса в антиутопической литературе имеет давнюю историю. Помимо Г. Уэллса («Машина времени», 1895), к ней обращались такие писатели, как Е. Зозуля («Гибель Главного Города», 1918), А. Платонов («Котлован», 1929-1930), Ф. Дюрренматт («Зимняя война в Тибете», 1981), Х. Мураками («Страна Чудес без тормозов и Конец Света», 1985), В. Маканин («Лаз», 1991), А. Курчаткин («Записки экстремиста», 1993) и др. Изначально принадлежащая утопии, традиция претерпела трансформацию, что связано, вероятно, с техническим прогрессом. Если утописты XVIII-XIX вв. еще воспринимали подземный мир как нечто неизведанное, то со строительством метрополитена все изменилось. В сознании большинства людей прочно закрепилось восприятие метро как временного места пребывания. Кроме того, немалую роль, надо полагать, сыграла политическая ситуация середины – конца XX века, когда метро служило единственным бомбоубежищем на случай атомной войны (отсюда – создание в 1980-е годы сценариев для фильмов данной тематики, таких, как сценарий Вяч. Рыбакова и Б. Стругацкого для фильма К. Лопушанского «Письма мертвого человека», 1986).

Как отмечает М. Галина, в литературе 2000-х годов прослеживается тенденция развития «подземной темы». Она ставит в один ряд такие разные романы о «подземелье», как «Метро 2033» (2005) Д. Глуховского, «Шахта» (2009) М. Балбачана, «Столовая гора» (2009) Д. Савочкина. Говоря о причинах популярности подземного топоса в 2000-е годы, она обращается к истокам образа «подземного мира» – мифу и фольклору: «Появление сразу нескольких романов, ...посвященных подземельной теме, – симптом тревожный. Хтонический, подземельный мир отличается от нашего, срединного, по меньшей мере, по двум параметрам. Во-первых, отсутствием дихотомии “правда – ложь”, отсутствием одной бесспорной реальности, вместо которой – ветвящееся дерево одновременно реализуемых возможностей. Во-вторых, отсутствием линейного времени. И если в “ЖД” Дмитрия Быкова Россия все-таки, хотя и с большими